

Mit Leidenschaft

Auf zwei neuen CDs spürt die Blockflötistin
Dorothee Oberlinger den Affekten der Barockzeit nach.

Von *Klemens Hippel*

Dorothee Oberlinger ist eine der erfolgreichsten Blockflötistinnen unserer Zeit. Seit 2004 ist sie Professorin am Mozarteum in Salzburg, wo sie den Studiengang für Alte Musik aufbaute und leitet. 2019 wurde sie zusätzlich Intendantin der Potsdamer Musikfestspiele. In Potsdam treffe ich sie auch, kurz bevor sie nach Magdeburg abreist, um den Telemannpreis 2020 entgegenzunehmen. Dass die Preisverleihung und die damit verbundenen Konzerte dann im letzten Moment dem Corona-Virus zum Opfer fallen werden, ahnen wir allerdings schon – spätestens als während des Interviews die Nachricht kommt, dass die Berliner Opernhäuser ebenso geschlossen werden wie die Salzburger Universität.

Frau Oberlinger, ich habe noch nie einen Geiger gefragt, warum er ausgerechnet Geige spielt – wie oft mussten Sie schon erklären, warum Sie beim „Anfängerinstrument“ Blockflöte geblieben sind?

Jedes Mal. Ich habe mal einen Journalisten gelobt, weil er diese Frage erst ganz am Ende eines Interviews gestellt hat. Irgendwann rutscht es jedem raus, und ich wundere mich dann immer: Das sind doch Leute aus dem Me-

tier, die doch wissen sollten, dass die Blockflöte ein ernst zu nehmendes und wunderbares Instrument ist.

Was ist das Besondere an der Blockflöte?

Vielleicht ist es gerade das Archaische des Instruments, das mich so fasziniert. Keine Maschine, die immer weiter entwickelt wurde, sondern natürliches Material, das nicht jeden Tag gleich klingt. Ich vergleiche die Blockflöte gerne mit einem Fußball. Das ist ja auch erst einmal ein ziemlich einfaches Ding, aber es kommt darauf an, wie virtuos man damit umgeht. Bei einer Blockflöte muss man die Gren-

„Vielleicht ist es gerade das Archaische des Instruments, das mich so fasziniert.“

zen ausloten und Tricks anwenden, um ausdrucksvoll darauf spielen können. Einen lebendigen, schönen Klang zu erzeugen ist gar nicht so einfach. Und man muss ständig die Intonation ausgleichen – wenn man das nicht tut, kann eine Blockflöte tatsächlich furchtbar klingen. Es ist wie bei allen anderen Instrumenten: Nicht das Ins-

trument macht die Musik, sondern der Musiker dahinter.

In der Spieltechnik hat sich ja viel getan, seit Frans Brüggen damals anfang.

Das Niveau ist sehr gestiegen. Ich bin jetzt lange genug Lehrerin und sehe, wer zu Aufnahmeprüfungen oder Wettbewerben kommt. Es gibt bereits eine lange Ausbildungsgeschichte, da hat sich ein Kompendium von Techniken und Methoden entwickelt, sodass die Musiker heute schneller ein bestimmtes Niveau erreichen können. Ich bin bei „Jugend musiziert“ noch mit frühbarocker Musik auf einem stilistisch völlig falschen

Instrument angetreten, heute hat jeder Schüler das passende Instrument. Und man spielt auch nicht mehr nach Noten mit romantisierenden Legatobögen.

Heute lesen die Studenten begeistert die vielen Quellen?

Oder muss man sie eher ...

... dazu treten? (*lacht*) Es klingt paradox, aber es ist eigentlich für die jungen Leute schwieriger geworden, weil alles verfügbar ist. Das ist natürlich einerseits toll: Du brauchst nur einen Klick und kannst auf einem Video hören, wie dein Kollege das gespielt hat. Mit einem weiteren Klick hast du das Werk zur



Hand, für das du früher extra in eine Bibliothek fahren musstest, wo du nicht mal kopieren durftest – du musstest alles mit der Hand abschreiben. Aber dann hast du es auch im Kopf gehabt und die Kompositionstechnik des Komponisten gelernt, weil du dich dadurch sehr intensiv mit dem Werk beschäftigen musstest. Das ist heute nicht mehr so, dadurch ist manches eben auch etwas oberflächlicher und nachlässiger geworden. Man hört sich auf youtube einige Interpretationen an und geht der Komposition nicht mehr selbst auf den Grund. Es gibt sehr ernsthafte Studenten, die die Quellen lesen, neue Werke in Bibliotheken aufstöbern und mit ihren Fragen kommen, andere nehmen das nur noch aufbereitet in der Zusammenfassung durch den Lehrer wahr. Nicht alle haben so einen Forschergeist.

Wie viele Instrumente besitzen Sie?

Es sind jetzt sicher über hundert. Aber die werden alle gespielt, sie liegen nicht unbenutzt im Regal. Man braucht einfach eine große Grundausstattung: Von der Sopranino bis zur Subbassflöte, in den verschiedenen Bauweisen der Jahrhunderte und dann noch in den verschiedenen Stimmtönen: ganz tiefe in Frankreich, ganz hohe in Italien...

Könnten Sie alle blind unterscheiden?

Ja, sofort. Zwei Töne, und ich weiß, was ich da habe.

In Händels London war die Blockflöte *das* Instrument – und 30, 40 Jahre später fast ausgestorben. Was hat sich an der Klangästhetik damals so geändert?

Die Blockflöte wird ja auch flauto diritto genannt, die direkte Flöte, und so ist auch ihr Klang. Die Traversflöte ist dynamisch subtiler, die kann sich in Klänge reinschleichen und im Orchester eine Farbe hinzufügen. Danach hat



man damals gesucht, als sich das Orchester in der heutigen Form gebildet hat. In der Empfindsamkeit und im Rokoko wollte man zerbrechliche, zarte Farben, da war die Blockflöte eher nicht so geeignet. Die soll ja „nach Trompetenart traktiert“ werden, wie Telemann sagt. Stattdessen brauchte man jetzt eine Mischung mit den Streichern, so einen seidigen Klang, das ging mit der Blockflöte nicht so gut. Und ganz ausgestorben ist sie ja im 19. Jahrhundert nicht – ich hatte mal ein Instrument in der Hand, da stand auf einer Plakette „War im Besitz von Ludwig van Beethoven“. Und Mozart hat ja in der „Entführung aus dem Serail“ klar an eine Blockflöte gedacht.

Ihre aktuelle CD widmet sich der Spätrenaissance und dem Frühbarock. Was mögen Sie an der Musik dieser Zeit?

Ich finde es interessant, die Wurzeln des Barocks in dieser Übergangszeit zu suchen. Was hat ein Komponist wie Bassano an Verzierungen über Madrigalen angelegt, und wie hat sich daraus die Idee des Generalbass entwickelt? Wie kam das überhaupt, dass wir plötzlich ein Generalbasszeitalter hatten, in dem Harmonieinstrumente

nach Ziffern improvisiert haben? Irgendwann war die Kontrapunktik nicht mehr der vorherrschende Stil, und es entstand eine monodische Musik. Gleichzeitig tauchte mit der Oper die theatralische Musik auf, in der die Musik zur Dienerin des Wortes wird, wie Monteverdi schreibt. Man wollte mit Musik Geschichten erzählen und Affekte ausdrücken. Diese Idee eines Wechselbads der Gefühle hat die Instrumentalmusik aufgegriffen, wie auch die Malerei mit dem Chiaroscuro. Harte „Cuts“ und schnelle Affektwechsel finden sich überall in der Musik, das

war eine sehr experimentelle Zeit. Man hat die Essenz einer kleinen Oper in einer Frescobaldi-Canzon von fünf Minuten. Das ist schon faszinierend.

Es ist ja schon die zweite CD mit dem Ausdruck „Passion“ im Titel.

Ja stimmt, das könnten die Leute verwechseln, wenn sie die neue CD bei Google suchen. Aber nicht so schlimm, „The Passion of Musick“ ist ja auch eine schöne CD! (lacht) Die Leidenschaft ist eben eine wichtige Dimension in der Musik. Es geht um die Idee des „Affekts“ in der Barockzeit, aber das Wort muss ich sogar meinen Studenten erklären. Der Ausdruck „Affekt“ ist heute nicht mehr präsent, mit „Passion“ verbinden wir eher etwas. Es gab damals ja Abhandlungen über die Leidenschaften, etwa von Descartes. Das war eigentlich schon ein aufklärerischer Gedanke, den Menschen zu sezieren und den Blick auf sich selbst zu richten. Man hat viele Spielarten der Liebe gefunden, Wut und Hass, und das wurde kategorisiert, mit Tonartencharakteristika in Verbindung gebracht und mit rhetorischen Figuren. In den Lehrwerken von Mattheson oder Quantz klingt das vielleicht schematisch, weil

die das schulbuchmäßig aufgezählt haben. Aber dahinter stehen Emotionen, die jeder fühlte. Carl Philipp Emanuel Bach schreibt ja, du sollst nicht wie ein geschnitztes Holzstück hinter deinem Cembalo sitzen. Man muss wissen, wie sich Leidenschaften anfühlen, um sie vermitteln zu können. Ich habe bei dem Titel tatsächlich an Descartes' Traktat „Les passions de l'âme“ gedacht, die Leidenschaften der Seele.

Ensembleleiterin von der Flöte aus sind Sie ja schon lange – jetzt arbeiten Sie auch „offiziell“ als Dirigentin, in der Barockoper.

Für mich ist die Oper eine logische Folge aus dem, womit ich mich bisher beschäftigt habe. Mich hat schon immer fasziniert, wenn ich einen langsamen Satz von Telemann spiele, mir zu überlegen, welche Opernszene man sich dazu denken könnte. Und wenn ich jetzt eine Telemann-Oper dirigiere, begegnen mir diese Melodien tatsächlich in einer Szene, im Zusammenhang mit einem Text, und ich denke: Hey, genau dieser Satz ist mir doch schon in einer Flötensonate untergekommen! Das Gesamtkunstwerk Oper mit Texten und Versmaßen ist sehr inspirierend für die Interpretation der Musik dieser Zeit. Eine Oper zu erarbeiten ist so spielerisch, man kann fast wieder wie ein Kind so viel neu entdecken.

Sind Sie denn auch in die Inszenierungen eingebunden?

Ich arbeite in diesem Jahr für Potsdam in enger Absprache mit dem Regisseur Nils Niemann, einem Schüler von Margit Legler, mit der ich meine ersten beiden Opernproduktionen realisiert habe. Legler und Niemann sind Spezialisten für das „period acting“, und ich habe sehr viel von ihnen gelernt. Im so gestalteten Rezitativ entsteht z. B. ein spezieller Spannungsbogen; durch die den Wortsinn und die Interpunktion unterstreichenden Gesten, Bewegungen und Gesichts-

ausdrücke wird das Timing wesentlich beeinflusst. Das muss ich dann als Dirigentin übernehmen, genauso wie die Charakteristik eines Tanzes.

Wenn ignorante Kritiker sich dann über die Wiederbelebung barocker

„Es ist wie Urlaub, wenn ich mit der Flöte auf der Bühne stehe. Das mache ich, seit ich fünf bin.“

Gesten im Musiktheater lustig machen – stört Sie das?

Ich verstehe nicht, dass man da nicht offener herangeht. Seit der Entdeckung der historischen Aufführungspraxis hört man sich sehr selten nochmal ein Brandenburgisches Konzert mit moderner Querflöte an. Da müssen Blockflöten und Barockoboen erklingen und Naturhörner. Heute ist es doch fast ein Muss, Barockoper im Originalklang mit allem Wissen um historisch informierte Aufführungspraxis aufzuführen – es scheint aber genauso ein Muss zu sein, sie dann mit modernem Regietheater umzusetzen. Diese Praxis und heute gängige Aufführungs-Konvention hat sich zwar eingebürgert, aber niemand fragt: Warum eigentlich ist historisch informiert umgesetzter Klang heutzutage fast zwingend, historisch informierte, adäquate visuelle Umsetzung, die kohärent mit der Musik geht, für manchen ein rotes Tuch? Ich gehe ja auch ins Museum, soll man das auch abschaffen? Es ist ein Einblick in die Zeit, wie es damals gewesen sein könnte. Wenn man sich darauf einlässt, kann man das mit Leib und Seele erfahren.

Kommen auch schon Angebote zum Dirigieren von Orchestern?

Ja, gerade heute kam ein Angebot für eine Johan-

nes-Passion in Österreich. Ich kann es nur im Moment nicht machen. Die Oper ist so arbeitsintensiv, und ich will auch weiter spielen. Das ist mir sehr wichtig: Die Flöte muss immer dabei bleiben. Es ist wie Urlaub, wenn ich mit der Flöte auf der Bühne stehe. Das mache ich, seit ich fünf bin, das ist mein Sprachrohr.

Jetzt gibt es aber erst einmal eine Corona-Zwangspause ...

Ja, aber nicht nur bei mir wurde der Stecker gezogen. Die Kultur im Land steht still, was sicher eine notwendige Maßnahme ist, doch besonders hart trifft es meine Musikerkollegen, die Freiberufler sind und nur von Konzerten leben. Sie müssen auch essen und ihre Miete zahlen und haben zum Teil wenig Rücklagen. Ich hoffe, dass schnell staatliche Hilfe für sie kommt, sonst können einige Ensembles und Orchester pleitegehen. ■

Aktuelle CDs

Discovery of Passion. Werke von Rossi, Bassano, Frescobaldi u. a.; m. Dmitry Sinkovsky, Ensemble 1700 (2019); dhm/Sony

Bononcini: Polifemo; Fernandes, De Sa, Rasker, Invernizzi u. a., Ensemble 1700, Dorothee Oberlinger (2019); dhm/Sony (erscheint voraussichtlich im Juni)

